

Massimo Mila escogitò per Igor Stravinsky una metafora tanto elementare quanto fulminante: il musicologo piemontese paragonava il compositore russo - cito a memoria - a un bolide che sfreccia a duecento all'ora inseguito affannosamente da stuoli di imitatori, salvo svoltare di colpo e ripetutamente, lasciando i suddetti a schiantarsi fuori strada.

L'immagine, suggestiva, fotografa e spiega icasticamente la *vexata quaestio* relativa alle varie fasi dell'itinerario creativo stravinskyano (il periodo "barbaro-russo", quello neoclassico, poi cubista, sino all'approdo dodecafonico) e alle corrispondenti influenze esercitate sui compositori coevi. Essa però illumina anche l'imprevedibilità e l'inafferrabilità di un artista che deve la propria durata e consolidata permanenza nell'immaginario musicale che va da fine Ottocento a oggi, gli anni Venti del Terzo Millennio, proprio al suo aver percorso e attraversato epoche, tendenze e stili non rispettando una sterile progressione cronologica bensì - spesso - remando contro i lusinghieri richiami dell'"attualità" per ricercare invece una più solida e fertile "modernità".

ytali è una rivista indipendente. Vive del lavoro volontario e gratuito di giornalisti e collaboratori che quotidianamente s'impegnano per dare voce a un'informazione approfondita, plurale e libera da vincoli. Il sostegno dei lettori è il nostro unico strumento di autofinanziamento. Se anche tu vuoi contribuire con una donazione clicca [QUI](#)

Dunque, fuori moda ed eterno sembrano essere le uniche etichette ammissibili per Igor' Féodorovič Stravinsky, nato a Oranienbaum (oggi Lomonosov), nei pressi di San Pietroburgo, il 17 giugno 1882: un mese prima che Wagner rappresentasse la sua ultima opera, "Parsifal", mentre Verdi è in piena crisi creativa e mancano ancora cinque anni all'"Otello", Brahms sta componendo la Terza e Quarta sinfonia, Bruckner è intento alla sua Settima sinfonia (il cui Adagio l'anno successivo sarà dedicato alla memoria dello scomparso Wagner), stanno sorgendo prepotenti le stelle di Gustav Mahler e Richard Strauss, e Arnold Schönberg, futuro padre della dodecafonia, è un bimbo di otto anni.

In questo contenitore bollente che è l'Europa musicale della fine del XIX secolo, la Russia dei tre ultimi zar (Alessandro II, Alessandro III e Nicola II) è una straordinaria fucina a parte di geni del pentagramma: Skrjabin nasce nel 1872, Rachmaninov nel '73, Prokofiev solo nel '91, due anni prima che muoia Ciaikovski ossia il punto di riferimento di tutti costoro. Mentre completamente

interno al XX secolo si situa Shostakovich, che nasce nel 1906, un anno dopo quella prima rivoluzione del 1905 cui dedicherà nel '56 (l'anno dell'invasione sovietica in Ungheria...) la propria Undicesima Sinfonia.



“La mia musica è compresa meglio dai bambini e dagli animali.”

Sono talenti, itinerari e destini che si riveleranno molto diversi. Il visionario Scriabin, che demolirà le relazioni tonali e armoniche e vivrà in un universo tutto suo popolato di utopistiche sinestesie tra suono e colore, è un figlio della Russia imperiale, dove morirà due anni prima della Rivoluzione d'Ottobre, ma rappresenta anche una sbalorditiva figura di transizione dal tardo romanticismo ai primi bagliori novecenteschi. Rachmaninov, come Scriabin pianista sommo e in più richiestissimo concertista internazionale, abbandonerà la Russia già prima dei fatti del '17 e terminerà i propri giorni nel '43 da cittadino statunitense, esattamente come l'apolide Stravinsky, che sarà prima naturalizzato francese poi americano, spegnendosi in un appartamento di New York il 6 aprile 1971, giusto mezzo secolo fa. Diverse e assai più tormentate le scelte di Prokofiev e Shostakovich, che sceglieranno di rimanere nella neonata Unione Sovietica, ricevendone in pari misura onori e persecuzioni, e sottoponendosi - specie il secondo - al terribile ed estenuante gioco del gatto col topo cui li obbligherà Stalin: che la sorte accomunerà a Prokofiev financo nel giorno della morte, per entrambi il 5 marzo 1953, mentre Shostakovich, scomparso nel '75, farà in tempo a esplorare anche l'era di Kruscev e Breznev.

In un certo senso Stravinsky sembra muoversi in modalità estranea a tutto questo contesto, inseguendo un percorso nello stesso tempo a-storico, indipendente e diciamo così coerentemente

disomogeneo, che lo rende figura “straniera” anche rispetto alle formidabili pulsioni innovative che agiteranno la musica europea del Novecento, dalle avanguardie storiche pre e post-dodecafoniche sino alle esperienze elettroniche e oltre dei corsi di Darmstadt.



“Non basta ascoltarla, la musica, dobbiamo anche vederla.”

Certo, la bomba atomica che Stravinsky fece deflagrare nel 1913 con “La sagra della primavera” lo qualifica decisamente come rivoluzionario, ma anche la sua “barbarie”, il suo paganesimo russo possiedono in qualche modo quelle caratteristiche di razionalità e di tensione metafisica che saranno poi tipiche di opere come la Sinfonia dei Salmi, l’“Edipo Re”, “La carriera di un libertino” o “L’Histoire du soldat”.

Insomma, inseguire Stravinsky brandendo etichette, ideologiche o culturali (in vecchiaia fu

definito reazionario almeno quanto in gioventù era stato osannato come sovversivo), è un esercizio futile e perdente. La sua era un'irrequietezza esistenziale oltre che intellettuale, tradottasi anche nelle molte patrie da lui adottate (Francia, Svizzera, Italia, Stati Uniti) e negli svariati generi percorsi: balletto, opera, musiche di scena, musica sacra, sinfonica, da camera. Con l'unica esclusione di un settore: la musica per film.



“Una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente.”

E qui si apre un capitolo interessante perché in realtà buona parte della sua popolarità Stravinsky la deve proprio al cinema e in particolare a quel *Fantasia* del 1940, pietra miliare del cinema di animazione disneyano e non solo, e a quel formidabile segmento “preistorico” fondato appunto sull'esecuzione del “Sacre” da parte della Philadelphia Orchestra sotto la direzione di Leopold Stokowski. Ma proprio in questa occasione cominciarono i rapporti tempestosi e contraddittori tra il compositore russo e Hollywood, ben riassunti nel bel documentario *Stravinsky in Hollywood* firmato nel 2014 da Marco Capalbo. Già, perché a Stravinsky non piacquero il rimaneggiamento e le modifiche cui Stokowski aveva sottoposto la sua partitura per adattarla al montaggio del film, e ne nacque una vertenza giudiziaria che si concluse con un risarcimento da parte di Disney al musicista, ma che finì per rendere quest'ultimo sempre diffidente e guardingo nei confronti dell'utilizzo cinematografico dei suoi lavori: anche in questo differenziandosi profondamente da Prokofiev e Shostakovich che in patria divennero protagonisti assoluti anche della musica per film sovietica, consegnando a essa alcuni indiscutibili capolavori.

Stravinsky invece condivide con l'altro esule Rachmaninov il bizzarro destino di non riuscire mai a comporre una nota per il cinema, pur vedendovi utilizzate le proprie musiche a profusione (nel caso di Rachmaninov anche sino al punto di influenzare generazioni di compositori americani specializzati): un destino peraltro comune a molti giganti della musica "colta" novecentesca (si pensi allo stesso Schönberg), blanditi dal cinema ma impossibilitati a - o incapaci di - accettarne le rigide clausole temporali e produttive.

Eppure anche per Stravinsky, due anni dopo *Fantasia*, si presentò un'occasione con l'offerta di musicare per la Columbia il film di guerra resistenziale *Uragano all'alba* di John Farrow, con Paul Muni e Lillian Gish. Ma il suo lavoro parve troppo "moderno" ai produttori (restii almeno sino a tutti gli anni Cinquanta ad accogliere le istanze delle avanguardie nelle colonne sonore) e il compositore, già irritato per l'esperienza di *Fantasia*, ritirò la musica, facendola confluire in parte nei "Four Norwegian Moods". Invano negli anni successivi produttori come Samuel Goldwyn e registi come Henry King, Orson Welles e Charlie Chaplin bussarono alla porta di Stravinsky per una serie di progetti, spesso sventolandogli sotto il naso assegni in bianco: invalicabili rimanevano per il compositore i rigidi termini sui tempi di composizione e la necessità di adattare, modificare e manipolare la musica sulla base del montaggio finale.



"Il silenzio mi salva dall'essere nel torto (e dall'essere stupido), ma mi priva anche della possibilità di avere ragione"

Ciononostante la presenza di Stravinsky nel cinema ha trovato modo di concretizzarsi sotto varie forme, a partire da vari documentari sulla sua figura e la sua opera, oltre che in un controverso

film del 2009 a firma del regista franco-olandese Jan Kounen, *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, dove si racconta (per la verità senza che ne esistano prove storiche) di una rovente passione erotica che nel fatidico 1913 del “Sacre” avrebbe legato lo sposatissimo compositore (interpretato da un gigantesco, incupito Mads Mikkelsen) e la grande stilista, incarnata dalla sensualissima Anna Mouglalis.







“Un buon compositore non imita: ruba.”

Ma a parte i numerosissimi documentari, film-balletto e concertistici, Stravinsky si è ritrovato proprio malgrado a fornire la colonna sonora a pellicole, autori e generi tra i più diversi, con una netta e prevedibile prevalenza del periodo “russo” giovanile, in particolare con il trittico formato dal “Sacre”, di gran lunga la partitura più utilizzata (citeremo solo la formidabile sequenza d’apertura del thriller *Jade*, 1995, di William Friedkin), da “Petrouchka” (persino in una commedia horror come *Stress da vampiro*, 1988, di Robert Bierman), e da “L’uccello di fuoco”, che in una sorta di contrappasso verrà piegato di nuovo sui ritmi particolari del cinema d’animazione sia in *Fantasia 2000* che - con urticante genialità - nell’episodio conclusivo dello strepitoso e dissacrante *Allegro non troppo*, 1976, di Bruno Bozzetto. Una predominanza, quella di queste tre partiture, che non esaurisce tuttavia completamente il ruolo di Stravinsky al cinema, come testimoniato ad esempio dalle sue pagine più mistiche scelte da Ermanno Olmi per *Le leggenda del santo bevitore* (1988), dal romanzo di Joseph Roth, o dalle movenze marionettistiche dell’“Histoire du soldat” diretto dal sodale Robert Craft nell’inquietante dramma *Il balcone* (1963, Joseph Strick), ricavato dalla pièce di Jean Genet, o ancora dalla “Berceuse” scelta da Paolo Sorrentino per *Youth - La giovinezza* (2015) così come da Robert Zemeckis in *Allied - Un’ombra nascosta* (2016). E si sono citati solo pochi esempi di una filmografia che viaggia intorno ai 200 titoli, tra documentari, *biopic* e film di finzione.



“Se, come quasi sempre accade, la musica sembra esprimere qualcosa, questa è soltanto un’illusione.”

Ma, Hollywood a parte, Stravinsky fu davvero un cittadino del mondo, pur senza dimenticare mai

le proprie profonde radici russe. E nelle sue peregrinazioni tra Svizzera, Stati Uniti e Francia occupavano un posto speciale l'Italia e in particolare la terra veneta, e Venezia: dove tutt'altro che per caso il 15 aprile di quel 1971 si tennero, in una gremita Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo, i suoi funerali quasi di Stato ma anche di popolo. E dove per sua volontà è sepolto nel settore Greco-Ortodosso accanto a Sergej Djagilev, il leggendario impresario dei Ballets Russes che ne aveva tenuto a battesimo i primi sfolgoranti successi ma dal quale aveva poi burrascosamente divorziato.

In realtà Venezia occupava da decenni un ruolo centrale nella vita artistica, oltre che nella predilezione intima, di Stravinsky. Al Teatro La Fenice, dove il maestro era praticamente di casa, aveva infatti visto la luce, l'11 settembre 1951 nel contesto del Festival di Musica Contemporanea della Biennale, "La carriera di un libertino", ispirata al ciclo di incisioni di William Hogarth, sotto la direzione dell'autore (ma qualche critico osservava velenosamente che Stravinsky distruggeva come direttore quel che creava come compositore). E cinque anni dopo vi seguirà la prima del "Canticum Sacrum" dedicato a San Marco, partitura che apre l'ultima stagione, quella dodecafonica, del musicista.



"Ho spesso riflettuto sul fatto che essere nato e cresciuto a San Pietroburgo, una città neo-italiana, anziché slava o orientale, deve avere qualche nesso con l'indirizzo culturale della mia vita. Stile e perizia artistica italiana si ritrovano in ogni manufatto, si tratti di un edificio, una statua o un oggetto d'arte".

La venezianità e "veneticità" di Stravinsky trovarono poi modo di consolidarsi nel rapporto con il venezianissimo Gian Francesco Malipiero, protagonista della cosiddetta Generazione dell'Ottanta della musica contemporanea italiana, coetaneo di Stravinsky del quale era più anziano di tre mesi.

È lo stesso Malipiero a ricordarlo, in una lettera indirizzata al musicologo Giuseppe Pugliese e datata nel settembre di quel 1971 da Asolo, il gioiello della marca trevigiana che Malipiero elesse a propria seconda città natale. Malipiero ricorda, a distanza di quasi sessant'anni, l'impressione sconvolgente ricevuta assistendo alla turbolenta première parigina del "Sacre" e l'illuminazione conseguente sul proprio destino di compositore: ma rievoca anche i successivi incontri, compresa una visita ad Asolo, e l'amicizia creatasi con Stravinsky, dal quale pure lo dividevano "montagne e oceani" non solo geografici.

E proprio seguendo il flusso dei ricordi, Malipiero - che era anche un prosatore di intense suggestioni - evoca un'immagine che sicuramente sarebbe piaciuta al suo amico-collega-rivale russo, quando si dice "convinto che mentre Igor Stravinsky concentrava la sua attività a Venezia, aveva già deciso di riposare a San Michele, l'isola dei morti che non verrà mai sommersa perché non si può affogare dove l'acqua ha già stabilito un patto fra la vita e la morte".



Stravinsky è sepolto a Venezia, nel settore ortodosso del cimitero monumentale dell'isola di San Michele